

Eva-Maria Mahr

Cosmovisión narrativa

Representación literaria de la percepción
subjetiva y de los discursos sociales en
Signo Sinal de Vergílio Ferreira



Nueva Serie N° 31

Eva-Maria Mahr

Cosmovisión narrativa

Representación literaria
de la percepción subjetiva y de los discursos sociales
en *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira

Augsburg 2015

Universität Augsburg

Institut für Spanien, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)

Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina

Agosto de 2015

Prólogo

Cuando leí el trabajo de Eva-Maria Mahr en su primera versión, como tesis de Bachelor, me llevé una muy grata sorpresa. Grata en varios sentidos.

Primero hay que destacar la excelente calidad interpretativa del texto, inusitada para este tipo de trabajos estudiantiles. Más allá de cumplir simplemente con las normas de un estudio modularizado a modo de Boloña, la autora se ha propuesto una investigación digna de este nombre y muestra con ella competencias que se escapan, por su complejidad y su carácter pluridimensional, a los raseros formales con los que hay que medir ahora las competencias y los progresos.

En segundo lugar es grato también ver que ha hecho del español un idioma propio y su medio personal de reflexión y expresión a un nivel muy elevado. Todos los que trabajamos en ámbitos culturales que superan los nuestros propios sabemos lo que cuesta adquirir competencias comunicativas en un idioma extranjero, por eso mucho más encomiable es aún el haber aprendido a pensar en ese idioma y expresarse con él a nivel académico. La versión del texto que ofrecemos a continuación no es una traducción, como ya se habrá podido deducir, sino el original de la autora, que tan sólo ha pasado una última fase de corrección a cargo de la redacción de *Mesa redonda* (y aquí debemos agradecerle su trabajo a Elvira Gómez Hernández).

Finalmente me parece digno de alabanza la curiosidad de la autora por atreverse a indagar en los entresijos de la literatura, curiosidad que la ha llevado a descubrir un objeto de estudio también muy personal: *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira. Aunque no se trate de un autor desconocido en el ámbito lusófono, también es cierto que aún no ha entrado en el canon que sirve de referencia en las discusiones sobre la literatura mundial. La lúcida lectura de Eva-Maria Mahr, que ciertamente arroja nueva luz sobre el texto, hace pensar que esta relativa falta de atención por parte de la crítica debe tener otras razones, pero no la de la ausencia de calidad intrínseca que encierra la obra de este autor portugués.

Hanno Ehrlicher (ISLA, Universidad de Augsburgo)

“Não vos trago mais uma doutrina política
que já há de mais a apodrecer como a fruta excessiva,
nem qualquer outra forma de serdes em rebanho
nem que seja a de uma filarmónica.
O que eu vos trago é apenas uma pergunta
– porquê ou para quê. [...]
E o homem calou-se e ficámos entalados
entre a vontade de rir e um frio
que a atravessava como súbita corrente de ar.
Passaram-se dias para esquecer um pouco a mensagem
mas não tanto que esquecesse de todo
e no resto que ficou acrescentou mais mensagem
e tu ouviste já sem rires e os filhos também.”

(Vergílio Ferreira – *Em Nome da Terra*)

“Nagusi gabeko ahoa mintzo zait
diala! ... non habil hi!
gauez argi beltzez...abar...abar...
proposatzen dit irudien katalogoa, hautagai
bigarren eskuko jauregiak salgai.”¹

(Itoiz – “Abar irratia”)

“—Verdaderamente —murmuró Andrés—,
el mundo es una cosa divertida:
hospitales, salas de operaciones,
cárceles, casas de prostitución,
todo lo peligroso tiene su antídoto;
al lado de la libertad, la cárcel.
Cada instinto subversivo,
y lo natural es siempre subversivo,
lleva al lado su gendarme.”

(Pío Baroja – *El árbol de la ciencia*)

¹ Me habla una voz sin dueño en el dial, dónde andas! De noche con luces negras etc, etc...
Me proponen un catálogo de imágenes a elección, palacios de segunda mano en venta.

Índice

1. “Poesía del corazón, prosa de las circunstancias”	7
2. <i>Signo Sinal</i> - una ‘novela de ideas’	11
2.1 La (des)ubicación del narrador-protagonista.....	12
2.1.1 Estructura narrativa: las tres esferas	13
2.1.2 La playa: <i>extare et percipere</i>	16
2.1.3 La condición canina	18
2.2 Terremoto y revolución como <i>rupture</i>	20
2.2.1 El Antes: mundo arcaico y hierofanía	23
2.2.2 El Después: discursos cacofónicos luchando por el centro	25
2.2.3 La Muda y el Arquitecto	28
2.3 Acerca de los ‘grandes términos’	31
2.3.1 “Meu Deus” — ¿ante el cielo tan azul y vacío?	31
2.3.2 ¿Hacer historia(s)?	34
2.4 Una lectura terminológico-simbólica como clave.....	36
3. Una cosmovisión entre humanismo y (post)estructuralismo	38
Bibliografía.....	41

1. “Poesía del corazón, prosa de las circunstancias”²

La lectura de *Signo Sinal* del escritor portugués Vergílio Ferreira que propone este trabajo entiende la novela principalmente como un medio de reflexión social³ y existencial en el que se diseñan tanto mundos y sociedades fictionales como personajes ficticios que se mueven en estos espacios creados, percibiendo y reflexionando su entorno, posicionándose y actuando en él. Mientras que las funciones primordiales de los otros dos grandes géneros literarios (el lírico y el dramático) pueden ser definidas de manera predominantemente homogénea, la épica estuvo sometida a un desplazamiento sucesivo que parece fundamental para la tesis aquí presentada.⁴ No nos referimos al cambio formal —de verso a prosa— sino a la alteración estructural en cuanto a la representación social que dio lugar al género de la novela. Georg Lukács, en su análisis *Teoría de la novela* contrapone la Antigua Grecia, cuyos productos literarios se derivan de una concepción socio-comunitaria caracterizada por la “presencia del sentido”⁵ donde los héroes épicos en sus aventuras son vigilados, castigados y protegidos por los dioses, a la novela contemporánea que nació tras la caída de la Edad Media y la incorporación de la secularización.⁶ Es ahí donde se da una ‘metamorfosis de género’ que comienza a presentar un “mundo de convenciones”,⁷ cuya constitución es experimentada por el sujeto narrado(r) como “realidades que se condicionan mutuamente”.⁸ Esta “alienación entre el ser humano y sus creaciones”,⁹ es decir, la brecha entre el individuo y la estructura social en la que este está asentado, supone una ruptura que, dando lugar a un nuevo foco, tematiza la percepción subjetiva y la condición existencial que, en la filosofía, encuentra su equivalente en términos como ‘facticidad’ o el *Geworfensein* de Heidegger.¹⁰

² Hegel s.a., 452 (traducción E.M. —de ahora en adelante las traducciones de las fuentes alemanas serán las efectuadas por la autora, si no se indica de otro modo, y aparecerán reproducidas en el texto principal).

³ Cf. Matzat 2014, 271.

⁴ Cf. *ibid.*, 1.

⁵ Lukács 1994, 25.

⁶ Cf. Matzat 2014, 10 y s.

⁷ Lukács 1994, 53.

⁸ *Ibid.*, 67.

⁹ *Ibid.*, 55.

¹⁰ Es imprescindible anotar aquí que se trata de una representación simplificada, ya que, utilizando los términos propuestos por Luhmann, la ‘exclusión’ (así percibida por el individuo) no se da hasta bien entrada la época moderna en la que se disocian las instituciones

Una novela, entendida como productor de *social imaginaries*,¹¹ trata la intercomunicación entre un elemento (el individuo) y su correspondiente macroestructura (la sociedad) en el campo literario. Pero —y es aquí donde el presente trabajo quiere colocar el foco de atención— este elemento en sí es creador de una estructura propia, de una cosmovisión narrativa, mientras que la macroestructura consiste en un compuesto de varias estructuras singulares (discursos) generadas por distintas agrupaciones de elementos (grupos sociales, instituciones, etc.). En un principio, y antes de entrar en el análisis detallado del texto literario, será necesario aclarar de qué modo van a ser utilizados los términos expuestos y en qué medida ofrecen un método aplicable para la ciencia que nos ocupa.

El término ‘cosmovisión’ nos servirá como calco estructural del concepto alemán de *Weltanschauung*, que aparece por primera vez en la *Crítica del juicio* de Kant en el § 26.¹² El hecho de que se introdujera ahí el significante sin fijar el correspondiente significado abrió un espacio para la interpretación en el campo filosófico que convierte la siguiente definición en la más acertada: “Cosmovisión – es una creación con muchos finales, un ‘algo’ no atado a ningún sitio y por ello difícil de dominar.”¹³ El filósofo alemán Heidegger incorporó el término en su pensamiento filosófico modificándolo en múltiples ocasiones. En este marco será suficiente con especificar dos de las características esbozadas por Heidegger que estarán integradas en el análisis literario. Por un lado destaca la función de una cosmovisión para el ser humano como un “aferrarse en el estar-en-el-mundo (*Sichhalten im In-der-Welt-sein*)”¹⁴. La ‘facticidad’ del *Dasein*, la existencia en sí, está vinculada al miedo y a la preocupación del individuo por saberse mortal, y recobra orientación y ‘sostenimiento’ en la comprensión, el “*Verstehendsein*”,¹⁵ cuya forma Heidegger la define como *Weltanschauung*. Añadiéndole el factor temporal se explicita: “Ya que la falta de sujeción en el ser-ahí (*Dasein*) puede surgir de diferentes modos a lo largo de la historia,

fijas que incluían al sujeto en las estructuras sociales (véase: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Vol. 3. Frankfurt a. M. 1993, 149-258).

¹¹ Véase: Charles Taylor, *A Secular Age*. Cambridge 2007, 159-211.

¹² Cf. Müller 2010, 17.

¹³ Müller 2010, 11.

¹⁴ Heidegger 1928/29, 337. Cit. en Müller 2010, 282.

¹⁵ Müller 2010, 281.

existen diversas ‘posibilidades fundamentales’ de cosmovisión y por consiguiente una historia de sucesiones de la misma.”¹⁶

La cosmovisión se expresa como necesidad existencial del ser humano, como punto de orientación que puede adquirir distintas formas según la determinación temporal, tanto en la individual como en la de una época dada. Puede ser definida como un filtro a través del cual el mundo es experimentado por el ente. La relación entre el rasgo estático y flexible de la cosmovisión es analizada por Jaspers en *Psicología de las concepciones del mundo* donde afirma que la experiencia de la cosmovisión se genera

no sólo por medio del pensar de manera fría, observadora y científica, sino también mediante el pensar-experimentar; a través de la visión de la realidad según puntos de vista a los que nos aferramos [...] y en los cuales estamos presentes de forma viva.¹⁷

Las mencionadas características y explicaciones se pueden aplicar sin la menor dificultad a la literatura teniendo en cuenta su potencial mimético con respecto a la ‘realidad’, aunque sí será necesaria una ligera rectificación: mientras que en la percepción individual el ‘pensar-experimentar’ es accesible de manera directa y espontánea, en la literatura esta situación, que correspondería al *stream of consciousness*, apenas representa la *conditio usitata*. Aquí solemos encontrarnos con un narrador, instancia intermediadora, que no sólo transmite el interior de un personaje, sino que también puede intervenir comentando esta cosmovisión presentada hasta darse una situación de superposición de distintas cosmovisiones. Este caso se daría con un narrador heterodiegético o un narrador homodiegético que no coincide con el personaje focalizado —incluso en un narrador homodiegético que narra su propia biografía (si se diferencia entre el sujeto y el objeto de la narración y teniendo en cuenta el factor temporal) se puede producir una superposición, una coexistencia de cosmovisiones.

Esta observación demuestra la indisoluble conexión entre *discours* e *histoire*, ya que es sólo a través del acto narrativo donde se posibilita el acceso al mundo narrado. La cosmovisión narrativa, objeto de este pequeño estudio, se genera, según la tesis aquí establecida, justo en la intersección entre *histoire* (el mundo ficcional) y *discours* (el modo en el que el narrador se ahonda en lo que va evocando), siendo posible una superposición de cosmovisiones o una valoración

¹⁶ Ibid., 283.

¹⁷ Jaspers 1985, 7.

de la cosmovisión presentada. Ahora cabe definir y analizar la macroestructura (dis)conforme con la cual el individuo establece su identidad narrativa. Esta antes había sido descrita como un compuesto de varias estructuras singulares, es decir, de discursos. El término ‘discurso’ en el marco de este trabajo sigue la concepción de Foucault sin desatender la problemática que esta puede conllevar en un análisis en el campo literario, puesto que Foucault no sólo nunca definió ningún término especial para la literatura, sino que en general tampoco propuso ninguna metodología como herramienta de análisis.¹⁸ El foco que él pone en la literatura oscila entre postularla como un contradiscurso y explorar la ontología de la misma como “origen de la desaparición del sujeto en la lengua.”¹⁹ Bajo ‘discursos’ se entienden, en general:

formas del habla social, materialmente comprobables, que siempre están especializadas e institucionalizadas según ámbitos concernientes a la praxis, de modo que existen discursos con reglas distintivas de formación, exclusión y propia operatividad.²⁰

Los discursos no se deben entender como enunciados en distintos campos de la sociedad, sino como reglamentos del habla que subyacen bajo estos enunciados, regularizándolos y estructurándolos. ¿Qué papel desempeña entonces la literatura y cómo se generan los discursos en su interior? Según Link y Link-Heer, que desarrollaron los pensamientos de Foucault en el campo literario, la génesis de textos literarios se debe a una integración y conexión de distintos discursos especiales, por lo que los denominan ‘interdiscursos’.²¹ Del mismo modo que el concepto de la intertextualidad, que parte de una concepción de la literatura como una red de referencias dentro de su propio sector, la teoría interdiscursiva analiza la incorporación, combinación y transformación de discursos que constituyen “[la] condición esencial (en un sentido tanto material como formal) para la producción literaria.”²² Link y Link-Heer distinguen *grosso modo* entre dos estrategias de integración: la ‘extensiva’ (acumulación de conocimientos de varios discursos especiales) y la ‘intensiva’ (a través de una concentración polisémica, por ejemplo, expresado por símbolos que hacen alusión a múltiples discursos).²³ Al final de su argumentación destacan la generación de ‘posiciones interdiscursivas’ en el campo literario, emisiones que

¹⁸ Cf. Geisenhanslüke 2014, 333.

¹⁹ Ibid., 331 y. s.

²⁰ Parr 2014, 235 y. s.

²¹ Cf. Link y Link-Heer 1990, 92.

²² Ibid., 97.

²³ Cf. ibid., 96.

comentan la realidad discursiva y así le pueden añadir, por ejemplo, un tono crítico, afirmativo o irónico.²⁴ Recordando la cita acerca de Heidegger (“historia de sucesiones”) se podría objetar al estudio aquí desarrollado que la cosmovisión representa un término también aplicable a la macroestructura configurada a partir de distintos paradigmas. No obstante, la diferenciación entre cosmovisión, con lo que nos referimos a la imagen, a las ideas y a la opinión que crea un sujeto, y los discursos que radican en el funcionamiento de una sociedad específica será mantenida para rendir tributo a esta brecha, disputa e interrelación entre el elemento ‘estructurado’ y la macroestructura. Llevemos ahora estas reflexiones introductorias a la práctica para sondear la interrelación entre “la poesía del corazón” y “la prosa de las circunstancias”, la percepción subjetiva y los discursos circulantes.

2. *Signo Sinal* – una ‘novela de ideas’

El primer brote de esta tesis encontró su inspiración en las palabras del Arquitecto, ese enigmático personaje de *Signo Sinal*, cuando dice: “A verdade do homem é uma verdade dialéctica em que o fora e o dentro estabelecem um jogo de relações.”²⁵ Este ‘dentro’ y este ‘fuera’ también representan la estructura de la obra vergiliana a partir de su novela *Mudança* (1949), con la que el escritor dejó atrás el neorrealismo para añadir al discurso objetivo y descriptivo el “tempo da essencialidade”²⁶ que lleva a una “subjetivização do real”.²⁷ En *Signo Sinal*, esta disociación en dos paradigmas narrativos se manifiesta tanto a nivel temporal como espacial: el pasado social, situado en la aldea, evocado a través de la memoria *versus* el presente existencial en la playa, donde el narrador-protagonista es circundado por el mar y el sol como constantes de sus reflexiones metafísicas que rozan lo metanoético.

Presentar aquí un pequeño resumen de lo que acontece en la novela parece una tarea casi imposible, ya que el texto literario en su conjunto no se nutre de acciones narrables, presentadas de manera cronológica, sino más bien de la “impossibilidade de qualquer narrativa” (la cual será retomada en el capítulo 2.3.2).²⁸ Por lo tanto *Signo Sinal* representa una novela de ideas,²⁹ donde el

²⁴ Cf. *ibid.*, 97.

²⁵ Ferreira 1979, 40.

²⁶ Flory 1997, 518.

²⁷ Paiva 1984, 213.

²⁸ Coelho 1984, 200.

‘hacer’ es reemplazado por los verbos ‘ser’ y ‘estar’, y donde la dinámica se genera no partiendo del rumbo que toman los pies del narrador-protagonista, sino del que toma su conciencia y su memoria.

La estructura de este trabajo sigue una lógica de ‘entidades’, empezando por el narrador-creador que también encarna el papel de sujeto-protagonista. En un primer paso serán analizados la situación narrativa (con el fin de exponer tanto la estructura novelesca como una descripción del ‘eu’-textual) y el lugar en el que se desarrolla el acto narrativo. A continuación se enfocará la aldea —tan familiar y, al mismo tiempo, tan ajena para el protagonista— que representa la dimensión social, productora de varios discursos en la lucha por la ocupación de un nuevo centro. En un tercer paso nos acercaremos a los ‘grandes términos’ entre los que destacan ante todo dios (que aparece tanto en minúscula como en mayúscula) y la Historia (personificada). Para concluir, parece imprescindible aplicar una lectura terminológico-simbólica que se fijará en palabras claves para abrir otra dimensión textual e incluir la novela en el marco literario-filosófico intentando situarla entre características provenientes del humanismo y del (post)estructuralismo.

2.1 La (des)ubicación del narrador-protagonista

*O ser é a única realidade pensável.
(Ferreira – Carta ao Futuro)*

“Vou à deriva pelo labirinto das ruas – estendo-me na areia de ventre para o Sol” —así se nos presenta el narrador homodiegético³⁰ de *Signo Sinal*, con una frase cuyo principio se repite tanto en el primer capítulo como en el último. Este comienzo *in medias res* (el nombre del narrador aparece por primera vez en la página 34, su contexto familiar no se concretiza hasta el tercer capítulo) constituye, además de la presentación del narrador, otras dos funciones bien significativas. Por un lado, estrena un término de suma importancia simbólica para el proceso narrativo (‘labirinto’) y, por otro, introduce la ubicación del

²⁹ Cf. Paiva 1984, 214.

³⁰ Aquí se podría emplear el término ‘autodiegético’, refiriéndonos a los episodios en los cuales el narrador y el protagonista coinciden. Como el narrador también evoca su ‘yo’ infantil a través de varias *analepsis*, parece más adecuado distanciarnos de la autodiégesis, puesto que en estos casos no sería legítimo el término dada la diferencia temporal que hace del objeto de la narración ‘otra persona’.

narrador, siendo esta, por sus condiciones (“à deriva”) y por la narrada y simultánea presencia en varios lugares, más bien una desubicación que se intensifica sucesivamente hasta llegar a una yuxtaposición de varias posibles ubicaciones: “Estou ao fundo do corredor, estou na praia, estou só, à janela para a noite sobre o mar.”³¹

2.1.1 Estructura narrativa: las tres esferas

Sin embargo, a través de pequeños fragmentos metanarrativos intercalados, es posible identificar los distintos niveles de la narración que a primera vista parecen totalmente entrelazados, y extraer tanto el motivo de la narración a nivel del personaje, como deducir la función textual del *modo narrativo* presentado. En el capítulo 19 se encuentra un pasaje donde el narrador enhebra discursos que no pertenecen a un mismo origen:

Meus irmãos ficaram em baixo, alinhados, à espera, e enquanto esperam e eu me visto,
– Está alguém? O meu amigo está?
mas o homem foi entrando pelo corredor, eu estou sentado na sala ao fundo
– vou nadando devagar até à praia.³²

En concordancia con la novela podemos destacar tres tiempos y espacios distintos que en su composición originan el mundo narrado. “Vou nadando devagar até à praia”; esta descripción hace referencia al presente de la narración en el que el narrador-protagonista se encuentra “na areia de ventre para o Sol”,³³ lugar que sólo abandonará en el penúltimo capítulo cuando comenta: “Então ergui-me, enrolei as minhas coisas.”³⁴ Mientras el proceso del acto de la narración corresponde a un día en la playa, los acontecimientos que esta incorpora abarcan un período mucho más amplio.

La primera frase del fragmento arriba citado corresponde a la infancia del narrador Luís Cunha, denominada por él mismo como la “substância íntima do meu ser”³⁵ y que consiste en varias “mininarrativas”.³⁶ Este nivel de la narración aparece por primera vez introducido *in medias res*, en el tercer capítulo, con la

³¹ Ferreira 1979, 159.

³² Ibid., 127.

³³ Ibid., 11.

³⁴ Ibid., 237.

³⁵ Ibid., 43.

³⁶ Coelho 1984, 59.

muerte de Augusto, el padre del narrador. El seísmo (en correlación simbólica con la revolución que se dará en la capital) marca una ruptura e inicia un pasado más próximo, en el que acaece la empresa de la reconstrucción de la aldea y la subsiguiente interrupción. A este nivel pertenece el enunciado “Está alguém?”, pregunta pronunciada por el Arquitecto que representa el personaje más importante en el pasado reciente.

Se puede constatar, por lo tanto, que los niveles del pasado próximo y del remoto coinciden en el espacio, mientras que el tercero no sólo se diferencia en el tiempo (siendo presente), sino también en el lugar, puesto que la voz narrativa surge desde la playa o, cuando el narrador se evoca a sí mismo como personaje en el pasado, desde la ventana de su casa; una posición liminar que connota la zona transitoria entre el hogar como “lugar de la relación individual con el mundo”³⁷ y el objeto (social) de la contemplación. El acto narrativo consiste en una rememoración desde la distancia. Un alejamiento espacial en cuyo fondo se halla también una distancia social. Una de las pocas frases que el narrador, Luís, inserta acerca de su propia persona lo describe como perteneciente “à raça dos inúteis”³⁸ que “detestava o mundo excessivo, pesado de materialidade, espesso de cegueira, o peso, a espessura, sufocando a beleza que nele cintila.”³⁹ Del mismo modo que no participa en su propia historia como 'complemento agente', sino casi siempre como receptor y observador, se siente también alejado de la Historia:

Tenho pena de me não sentir em qualquer lugar da História – qual é o meu lugar na História? [...] Tenho só na alma um manguito para isto tudo. Sei que um manguito é um gesto contra-revolucionário. Mas não é. É so um modo de não entender e estar cansado.⁴⁰

La revolución, experimentada como acto histórico, creó, además de un antes y un después, dos grupos opuestos: el ‘revolucionario’ y el ‘reaccionario’, una orden nueva y una orden antigua que, mediante la aparición de los muertos, sigue persistiendo. En esta época, en la que todos se ven forzados a tomar posición, el narrador no encuentra lugar en la Historia porque no se identifica con la estructura binaria existente. Su perspectiva distanciada adquiere un matiz irónico cuando transfiere el lenguaje político/polémico al ‘manguito’ que en él

³⁷ Matzat 2014, 172.

³⁸ Ferreira 1979, 26.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., 67.

mismo no expresa ni un gesto revolucionario, ni contra-revolucionario, sino que únicamente denota la falta de afán por una implicación en el orden regente. De este modo, cuando reproduce los discursos que emiten las instancias sociales en la plaza de la aldea, los transmite como “linguagens partidas”,⁴¹ fragmentos y tópicos que sólo en el nivel del mundo narrado se deben a la mala calidad del altavoz. Así, cuando habla el nuevo cura:

Porque a luta de classes... direitos adquiridos... e o fim da exploração do homem pelo homem... sabotagem do Governo... inépica... incúria... sabotagem do ministério... esperam as obras de reconstrução?... consultados os... do povo? Tudo se... que ninguém sabe. Entretanto... à chuva e ao sol.⁴²

La reproducción del discurso incluye su desenmascaramiento como oración ininteligible que se nutre de grandes significantes con (ya) poco significado. Vuelve el matiz ironizante cuando Luís, en una de las escasas escenas cuando habla como personaje narrado por sí mismo, responde a una mujer que le había preguntado de qué hablaba el cura: “Disse que Cristo estava filiado no Partido.”⁴³

Al margen de la perspectiva distanciada que produce una “desmitificação de todas as mitologias”⁴⁴ se había constatado la rememoración como característica fundamental del acto narrativo. Esta no se genera a través de clásicas analepsis sino que va acompañada de aparentes cambios de lugar, de tal modo que o bien el narrador parece volver físicamente al fragmento recordado o este se desdobra justo delante de él, como ocurre, por ejemplo, en la disputa entre el nuevo y el antiguo cura.⁴⁵ Así, la narración anula las categorías fijas de tiempo y espacio mediante evocaciones *in situ* para presentar la vida del narrador en su totalidad como un “discurso estável e absurdo [...] estúpido e resistente.”⁴⁶ Luís, sin embargo, es consciente de que encarna la instancia narrativa (“ele [el predicador] não começa a pregar antes de eu estar presente para ele começar a existir”)⁴⁷. Por ende aparece como el creador y ‘controlador’ de su propio cosmos narrativo, pero de forma ambivalente, ya que oscila entre una selección motivada de las

⁴¹ Padrão 1982, 149.

⁴² Ferreira 1979, 65.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Júlio 1982, 168.

⁴⁵ Véase: Ferreira 1979, 118.

⁴⁶ Ibid., 44.

⁴⁷ Ibid., 192.

‘micronarrativas’ (“Deixem-me preparar para entender”)⁴⁸ y, a través de comentarios metanarrativos, un cuestionar y negar los motivos (“Porque conto eu isto? Não sei”).⁴⁹

En la *histoire* encontramos un reflejo simbólico de la estructura narrativa que, a parte de representarla, alude a una posible motivación de la misma: el narrador encuentra un juguete de la infancia, un laberinto de plástico con tres pequeñas esferas de acero cuya meta consiste en “vencer vários circuitos, reuni-las enfim no nicho central”,⁵⁰ buscar mediante el acto narrativo una coherencia entre el pasado remoto, el reciente y el presente, (re)conciliar los órdenes, la estructura social con la propia existencia y encontrar un lugar en la Historia; pero al balancear “a segunda passa, mas a primeira volta a sair.”⁵¹

2.1.2 La playa: *extare et percipere*

En la primera mención de la ubicación playera llama la atención la grafía del ‘Sol’, que aparece en mayúscula y le otorga a la palabra un aura divina, lo que se pone de manifiesto en el texto cuando el sol desaparece detrás de unas nubes y las ilumina; un espectáculo natural que es descrito por el narrador como la “triumfal morte de um deus, o Sol.”⁵² Este dios se opone a los dioses y ‘profetas’ presentados en los pasados, percibidos por el narrador como meras herramientas para sustentar discursos circulantes, cosmovisiones como productos artificiales. El sol, el mar y el cielo, objetos de la percepción del yo-textual, denotan un contra-espacio de un presente total, introducido por la pregunta retórica “que te é todo o passado e futuro?”⁵³

Ante la realidad del mundo, experimentada como una “imagem de fim, de desolação e ruína [...] não da aldeia, de outra coisa imensa, pelo espaço de um universo vazio”,⁵⁴ Luís encuentra su refugio en la naturaleza donde se siente ‘vuelto al origen’. Es un lugar que le permite vivir la existencia como un puro “estar-sendo”⁵⁵ sin la implicación del “ser-para-a-morte”⁵⁶ que está ligado indi-

⁴⁸ Ibid., 203.

⁴⁹ Ferreira 1979, 186.

⁵⁰ Ibid., 127.

⁵¹ Ibid. y s.

⁵² Ibid., 212.

⁵³ Ibid., 37.

⁵⁴ Ibid., 61.

⁵⁵ Mendonça 1978, 35.

⁵⁶ Ibid.

solublemente a la condición humana: “pensar que a luz e a morte não existir, nem os deuses, nem a corrupção. Estou cheio de mim [...] a verdade existe sem a pensar que é só quando ela existe.”⁵⁷

Esta verdad dimana de una recuperación del orden cósmico, de una armonía profunda, empero invisible e inexpressable (como sugiere ya el paratexto del fragmento 54 de Heráclito), obtenida mediante el olvido autoimpuesto de la esfera mundana y cultural: “Esqueçe. E sê puro como o azul.”⁵⁸ Sin embargo este estado solamente se da como un “instantâneo presente sem memória”⁵⁹ que cesa cuando el narrador vuelve a reflexionar y a experimentar su propia existencia como parte del mundo, sabiendo que el ser siempre se traduce por el ‘estar-en-el-mundo’. El destino o hado de Luís, ejemplificado a través de la disociación espacial y temporal (aldea vs. playa // pasado reciente y remoto vs. presente total) encuentra su fórmula comprimida en la siguiente observación iniciada con la contemplación del sol que se concentra “sobre as águas em grandes massas de fogo”:⁶⁰ “O desejo de que o prazer permaneça, o ponto alto, o máximo, mas o máximo não dura para o ser.”⁶¹

Mientras que una parte de la cosmovisión narrativa, en el eje individuo/sociedad, se pronuncia mediante un posicionamiento irónico desde la distancia, dominado por la incompreensión y el rechazo, la otra, en el eje existencia/universo, produce una incorporación mutua y, por lo tanto, la anulación de cualquier brecha: “Mergulho o olhar no horizonte e todo o universo entra em mim na expansão da infinitude.”⁶² En oposición a los ‘berridos pueblerinos’ del pasado remoto y al ruido humano y mecánico de la reconstrucción en el pasado reciente, la playa se manifiesta como un lugar de silencio, donde la cosmovisión es articulada sin necesidad de palabras, de discursos, de ideologías, a través de un simple *extare et percipere* que se podría concebir como *le neutre* de Barthes; una tercera categoría, “tout ce qui déjoue le paradigme”,⁶³ que no precisa de signos ni códigos y que repara en el sentido no como una capacidad mental, sino como una percepción sensorial.

⁵⁷ Ferreria 1979, 54 y s.

⁵⁸ Ibid., 39.

⁵⁹ Ibid., 54.

⁶⁰ Ibid., 185.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., 49.

⁶³ Barthes 2002, 31.

2.1.3 La condición canina

Una metáfora viva de esta tercera categoría se halla en el perro con el que el narrador tropieza —significativamente— en la playa y que se convierte en un fiel compañero durante el transcurrir del día. Más que un simple acompañante, Teseu desempeña el papel de interlocutor en un diálogo unidireccional en el que el narrador profundiza su temática existencial acerca del ser humano. La relación entre Luís y Teseu puede ser leída como el negativo de la conversación que se entabla entre el narrador y el Arquitecto, el cual hace un comentario con respecto al reparto de la toma de la palabra: “Para se conversar não é preciso que o outro diga nada. Nós temos tido uma conversa interessante e você mal abriu a boca. Uma conversa é um modo de estar só em voz alta.”⁶⁴

En su obra ensayística *Conta-Corrente* Vergílio Ferreira reflexiona acerca de la sólida relación entre el ser humano y el can: “Talvez que a razão do seu fascínio esteja precisamente em o cão não ser inteiramente só um animal, mas uma pessoa humana no limite de se revelar.”⁶⁵ Este ‘límite’, fijado en la oposición entre naturaleza y cultura (parte fundamental del simbolismo canino en la literatura),⁶⁶ en *Signo Sinal* se convierte en una superficie de proyección de la condición humana *ex negativo*.

El perro, tras acercarse al narrador y convertirlo en su nuevo dueño, se da por satisfecho. Luís mientras tanto compara al ser humano con la actitud del perro y concluye: “Onde é que há um princípio, uma ideia, uma coisa segura para eu encostar o focinho?”⁶⁷ Esta búsqueda constante, el aspirar a algo más, es denominado por el narrador como “a fome do absoluto [...] do impossível.”⁶⁸ Mediante la transferencia del vocabulario propio del campo semántico de lo animal a la esfera humana, consigue destacar las condiciones que subyacen en la base del hombre: “Tens a cadela, atracas-te nela e sangras o sonho de uma vez. Com o homem é diferente, Teseu, há sempre uma cadela depois dessa até à cadela absoluta que já nao há.”⁶⁹ Esta ‘condenación’ humana, el hambre de lo absoluto, se refleja en el personaje de Sabina, inasequible para el narrador. Profundamente impresionado y atraído por ella, le otorga significado, la mitifica

⁶⁴ Ferreira 1979, 211.

⁶⁵ Ferreira 1986/93, 316.

⁶⁶ Cf. Borgards 2008, 165.

⁶⁷ Ferreira 1979, 147.

⁶⁸ Ibid., 155.

⁶⁹ Ibid.

como una “razão contra todas as razões para se ter razão contra a razão.”⁷⁰ El ser humano, por lo tanto, aparece como una pelota entre tres polos de significación: la facultad de ser creador de la misma (*razão*), el ser condenado a vivir en un mundo en el que hay significados preestablecidos (*razões*) y el ser dotado de *ratio* (*contra a razão*), de un afán hermenéutico que despierta un proceso de reflexión, interrumpiendo la unión con la naturaleza, y lo convierte en un ente cultural. Luís sabe que no se puede sustraer de esta condición, de “ter a vida centrada numa significação”,⁷¹ pero constata para sí mismo: “Não tenho.”⁷² Esta falta de un significado transcendental provoca la sensación de una gran ausencia y despierta en él el deseo de “ser homem, sem subir do animal.”⁷³ *Le neutre*, por ende, se halla en la condición canina de Teseu cuyo 'modo de ser fraterno' con el universo consiste en ‘cerrar los ojos de olvido’⁷⁴, estado anhelado por Luís cuando (como ya citado arriba) se dice de forma imperativa ‘Esqueçe’.

Antes de iniciar el diálogo unilateral con el perro, el narrador le quiere dar un nombre y reflexiona en voz alta: “Há variás hipóteses: ‘Argos’, que é o nome mais célebre de todo o canil literário; ‘Teseu’, que não é nome de cão, mas também é célebre; [...] Tu qual preferes?”⁷⁵ Pronuncia las distintas posibilidades y decide ponerle ‘Teseu’ cuando el can reacciona de manera afirmativa al escucharlo. Aquí, no es sólo significativo que tras darle el nombre se efectúe un “processo de humanização”⁷⁶ (debido a que el nombre que adopta finalmente el perro es el del héroe humano y no el del famoso can), sino también la correlación que se establece entre el Teseo de la mitología griega y el de *Signo Sinal*.

Uniendo dos aspectos que anteriormente ya han sido mencionados —la alteración estructural del género épico y el laberinto como símbolo fundamental de la novela aquí analizada— se puede constatar que a través del nombre se evoca y subraya esta “certa diferença”⁷⁷ existente entre la condición y cosmovisión humana (concretizada en el narrador) y la condición canina: mien-tras Luís se encuentra desorientado y atrapado en el laberinto de las calles, de la sociedad, Teseo (según la tradición mitológica) tras haber matado al Minotauro, consigue

⁷⁰ Ferreira 1979, 160.

⁷¹ Ibid., 70.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., 118.

⁷⁴ Cf. ibid., 219.

⁷⁵ Ibid., 137 y s.

⁷⁶ Rodrigues s.a., 219.

⁷⁷ Ferreira 1979, 147.

salir del laberinto por haberse llevado el hilo que marcaba el camino de vuelta. Además, en oposición a la ausencia de un significado transcendental experimentado por el narrador y la reconstrucción de la aldea suspendida por disenso general por lo que se refiere a la configuración de su *ágora*, Teseo representa el iniciador del *sinecismo*, la creación constituyente de tal centro.⁷⁸

Teseu, la ‘última compañía’, deja al narrador cuando este le grita para que le obedezca, cuando la frontera omitida entre perro y humano se vuelve visible mediante el grito imperativo, una “expressão tão fácil de poderio.”⁷⁹

2.2 Terremoto y revolución como *rupture*

*Estáis todos tan cansados —y en efecto esto es así sólo
porque no concentráis todos vuestros pensamientos
en torno a ningún plan,
ya fuere sencillamente simple o simplemente colosal.
(Benjamin – “Experiencia y pobreza”)*

El terremoto, desastre natural que arrasa la contextura de la aldea, y la revolución, movimiento socio-político que acaba con lo que en la novela se denomina “uma ordem automática”,⁸⁰ representan la estructura principal de *Signo Sinal* que marca un antes y un después, y que se puede interpretar en una dimensión histórico-factual que evoca el imaginario colectivo portugués, lo que vendría a descifrar el terremoto como una referencia al seísmo que sufrió Lisboa en el año 1755 y el movimiento socio-político como reproducción de la Revolución de los Claveles que, el 25 de abril del año 1974, puso fin a la dictadura salazarista.

Mientras que la revolución es incorporada en el acto narrativo como referencia extratextual bastante concreta, puesto que habla de un “senhor já mirrado”⁸¹ (en la línea de la ‘novela de dictador’) y, dada la escasa diferencia temporal entre acontecimiento histórico y publicación del libro (1979), el terremoto debería ser leído no tanto como referencia concreta, sino más bien en su dimensión simbólica haciendo hincapié en el impacto y la repercusión que supuso en el ámbito literario y filosófico. Así, cuando el narrador describe la

⁷⁸ Cf. Rose 1974, 260.

⁷⁹ Ferreira 1979, 126.

⁸⁰ Ibid., 18.

⁸¹ Ibid., 17.

caída de los edificios señalando en particular la destrucción de la iglesia: “O telhado abatera, as paredes, um monte de pedregulho”⁸² actualiza la cuestión de la *teodiceia* y abre el discurso religioso que desempeñará un papel fundamental tanto para la identidad del narrador como para la reconstrucción de la aldea.⁸³ Por otro lado, a semejanza de la función que posee en la novela corta *El terremoto en Chile* de Kleist (1807), se establece una analogía entre el terremoto y la reorganización del orden social,⁸⁴ es decir, el terremoto constituye la *prolepsis* de la revolución. Pero esta, por su parte, se puede considerar un significante que vuelve al significado de su referente, “[s]e é verdade que, de início, a revolução abre a possibilidade de reedificação da aldeia arrasada, logo é perceptível que a revolução se torna num terramoto em sentido figurado.”⁸⁵ Pero no sólo en la aldea la revolución se manifiesta como un segundo terremoto. En la perspectiva narrativa de Luís, que lo muestra como un observador distanciado de los acontecimientos y no como participante (contrastando con el terremoto del pueblo donde sí es testigo presencial), el movimiento que se inicia en todas partes del país queda reducido a una “sarrabulhada de feira”.⁸⁶ De este modo se elimina el potencial innovador y catártico que suele traer consigo una revolución, la cual se lleva a un campo semántico inestable donde los nuevos partidos se subvierten mutuamente sin formar una estructura diferenciadora ni fija. El panorama de los partidos es desenmascarado en su constante posicionamiento y contraposicionamiento que borra cualquier marca identificativa:

E havia os que já eram da esquerda e depois escolhiam a dissidência para continuarem a ser da mesma esquerda sem serem, para serem outros e os mesmos. E havia os que eram da direita e diziam que eram da esquerda e depois nasciam outros partidos mais à direita e eles já eram da esquerda. [...] E havia os que não eram da direita nem da esquerda e diziam que eram do centro, mas outros partidos diziam que eles eram da direita ou da esquerda consoante ficavam à esquerda ou à direita.⁸⁷

⁸² Ferreira 1979, 13.

⁸³ También se entabla una relación intertextual con la Biblia y, en concreto, con *El libro de las Revelaciones* en la descripción del terremoto como apocalipsis. Véase, por ejemplo, las campanas que suenan y que recuerdan a las siete trompetas (13), o la exégesis de las beatas que abarca la famosa frase del Génesis (“E disse o Senhor: destruirei de sobre a face da Terra o homem (Génese 19, 25)”) (111).

⁸⁴ Cf. Pethes 2008, 85.

⁸⁵ Cabral 2004, 101.

⁸⁶ Ferreira 1979, 17.

⁸⁷ Ibid., 20.

Si el aspecto de una ciudad se equipara a un texto,⁸⁸ los paisajes urbanos descritos por el narrador en *Signo Sinal* corresponden a un palimpsesto en bucle infinito: “E dinstintivos e cartazes multiplicados pelas paredes [...] e por cima dos cartazes havia cartazes que depois levavam outros cartazes por cima.”⁸⁹ La sociedad postrevolucionaria tan pluridiscursiva es opuesta a la dictadura antes vivida, pero surge de ella como una consecuencia lógica puesto que en la época dictatorial la estructura política estaba oculta, el poder en las manos de un sólo hombre que ocupababa el centro, el *logos*, y aunque la gente estaba en su contra se iba acostumbrando: “as gerações aposentavam-se à espera de outras gerações que também entendiam que não podia ser assim e ele voltava a erguer o dedo e podia.”⁹⁰ Después de décadas de inmovilidad y pensamientos anti-dictatoriales, ahora lo que hace falta es un nuevo rumbo innovador.

En las representaciones textuales en la novela, la muerte del dictador y el terremoto dan lugar a lo que Derrida denomina *la rupture*. En “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (*L’écriture et la différence*) constata dos funciones primordiales del centro que, según él, es inherente a cada estructura:⁹¹ la organización de la estructura y el evitar que se dé un juego libre dentro de ella. Ubica la causa de la ruptura en la toma de conciencia de que el centro no consiste en una presencia, un origen consolidado, sino en un espaciador suplente. Esta concienciación se dio “au moment où la structuralité de la structure a dû commencer à être pensée, c’est-à-dire répétée”.⁹² De ahí surge una descentralización que posibilita lo que él llama “supplementarité”,⁹³ un flotar constante de diversas formas y distintos nombres que reemplazan el centro vacío inciendo un juego libre.⁹⁴

Aplicado a *Signo Sinal*, en la revolución se pone de manifiesto esta ruptura porque el centro (político-social) fue ocupado por un sistema dictatorial que, tras ser derrotado, obliga a pensar no sólo en el vacío que deja, sino también en cómo reestructuar la sociedad y en torno a qué centro. Saca a la luz el funcionamiento de la estructura en el momento en el que esta deja de existir como tal por falta de un orden, de un significado transcendental. La “supplementarité” se

⁸⁸ Véase en: Michel Butor, *Die Stadt als Text. Essay*; 7. Graz 1992.

⁸⁹ Ferreira 1979, 19 y s.

⁹⁰ Ibid., 18.

⁹¹ Derrida 1967, 409.

⁹² Ibid., 411.

⁹³ Ibid., 423.

⁹⁴ Ibid.

muestra tanto en la formación de múltiples partidos como en el palimpsesto urbano.

Lo mismo sucede tras el terremoto —ahí generándose en el ámbito arquitectónico. Antes de ser destruida la aldea —una contextura de casas que rodeaban la iglesia como plaza central— la estructura era invisible porque se había ido creando tras siglos y, por lo tanto, no se cuestionaba. Frente a la reconstrucción se da el momento en el que se tiene que pensar la ‘estructuralidad’; y la iglesia empieza a considerarse ya solamente un posible centro, un simple suplemento compitiendo con otros como, por ejemplo, con la escuela, la fábrica o el cementerio; la educación, el trabajo o la muerte tras el seísmo se vuelven posibles significados transcendentales, dioses sucedáneos para el ser humano.

2.2.1 El Antes: mundo arcaico y hierofanía

Como ya ha quedado explicado en el análisis acerca de la estructura narrativa, el Antes, el pasado remoto, comprende un largo período y abarca los recuerdos de la infancia de Luís hasta el suceso del terremoto. La aldea en la que vive el narrador se nos presenta como un arquetipo municipal en el que los nombres de los habitantes son aptrónimos, es decir, que denotan sus funciones sociales/institucionales o sus rasgos característicos, a menudo de forma ridiculizadora: a Mona, o Cantarola, a Papo-de-Rola, o Tranca-Ruas, o Cara-de-Lampião, o Padre Moita y a puta Carolina.

El núcleo familiar de Luís está dominado por un patriarcado ruidoso y efervescente; así recuerda: “na memória, são ordens, imprecções, um espalhafato de palavras atropeladas, uma cólera brusca de nada, desatava-se aos pontapés à vida como uma mula para a fazer andar, era assim.”⁹⁵ Los gritos,⁹⁶ representantes de la función apelativa que parece presidir la comunicación entre los aldeanos, contrastan con el funcionamiento no articulado de la pequeña sociedad y

⁹⁵ Ferreira 1979, 126.

⁹⁶ Fátima Marinho 1995, 398, propone, entre otras cosas, una lectura psicoanalítica partiendo de las condiciones familiares, donde el estado del narrador se reconduce a una impotencia generada tras el ‘berrido’ paternal, lo que le lleva a una actitud perturbada ante el sexo. Esta interpretación, aunque legítima, no parece acercarse al núcleo textual de *Signo Sinal*, porque simplifica la temática existencial a un nivel que no se corresponde con la profundidad de la novela. Por lo tanto esta dimensión no será, en el presente trabajo, objeto de estudio.

radicado en el ámbito de una “harmonia obscura e profunda dos seres e das coisas”,⁹⁷ que se basa en tradiciones y ritos religiosos.

Mientras que la perspectiva que el narrador aplica a la aldea postrevolucionaria se rige por una desesperada y constante búsqueda expresada mediante discursos que no repercuten en actos consecutivos, la aldea arcaica se caracteriza por la falta discursiva que ni siquiera es percibida como tal, ya que todas las acciones parecen seguir un protocolo, una orden invisible empero existente. Las mininarrativas, evocadas por el narrador desde la playa, aun siendo muy distintas, coinciden en el modo en el que son contadas, en donde siempre destella un trasluz numinoso dentro de lo profano. Así, los hombres del pueblo que pisan las uvas son descritos como “os deuses da alegria”,⁹⁸ como Dionisios/Bacos terrenales. Lo mismo sucede en la escena de la matanza del cerdo, descrita como “víctima imolada aos deuses familiares [...] sacralização da violência”,⁹⁹ o en la de la entrega del pastel, seguramente la escena más destacada de *Signo Sinal* en este contexto, donde el dulce aparece ante los ojos de Luís (niño) como “um deus nascido [...]. Íntegro, selado da sua nudez. Nítido preciso. Único.”¹⁰⁰

Pero las mininarrativas no sólo descifran un mundo de hierofanías¹⁰¹ enigmáticas y acciones colectivas, sino que también representan el origen de la experimentada condición humana en su finalidad fugaz y absurda. En el entierro del niño Pedro, compañero de juegos y aventuras, Luís vive el hecho de la muerte como una confusión original del hombre, incluido en el paisaje níveo del cementerio:¹⁰² “Há um deserto de brancura e uma criança que levamos a enterrar. E as ruínas de um mundo que findou.”¹⁰³ La infancia del narrador, por lo tanto, no representa ningún contra-espacio paradisiaco frente a la aldea postrevolucionaria, enfocada con cierta nostalgia como propusieron algunos análisis,¹⁰⁴ hecho que ya se distingue en la repetida fórmula del antiguo profesor: “Como tu és estúpido, menino.”¹⁰⁵ La aldea es el mundo del origen (“eu era tão dali”),¹⁰⁶ de un significado transcendental todavía fijo y susceptible

⁹⁷ Ferreira 1979, 47.

⁹⁸ Ibid., 45.

⁹⁹ Ibid., 79.

¹⁰⁰ Ibid., 134.

¹⁰¹ Terminología que describe el fenómeno de una repentina manifestación de lo sagrado dentro del ámbito profano.

¹⁰² Cf. *ibid.*, 100.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Véase por ejemplo en: Bruno 2011, 14.

¹⁰⁵ Ferreira 1979, 14.

¹⁰⁶ Ibid., 31.

de consenso, como demuestra una frase de la puta Carolina, uno de los pocos personajes que sobrevivieron al terremoto; cuando Luís le pregunta en qué cree, ella responde: “Acredito em Deus Padre, Filho e Espírito Santo [...] no inferno e paraíso”,¹⁰⁷ en oposiciones binarias que luego serán deconstruidas por la figura del Arquitecto.

Sin embargo se hace notable una crisis, un cuestionamiento de la legitimidad del discurso religioso, ilustrado mediante la figura del médico, el Dr. Abílio. El narrador presencia una consulta en la que aparece la Corica con su hijo, que muestra síntomas de escorbuto. Mientras el médico le receta vitaminas como remedio científicamente comprobado, la mujer insiste en la promesa que le había hecho al crucifijo y en cuyo potencial curativo pone todas sus esperanzas. Luís no toma partido por el discurso médico (“fico muito intrigado de a vitamina existir”)¹⁰⁸, ni por el religioso encarnado por la Corica (“sorrio cheio de superioridade ilustrada para a sua tacañez mental, mas não para a necessidade que toma nela aquela forma tacaña”).¹⁰⁹ Por consiguiente estamos ante una descripción interdiscursiva, puesto que incorpora los dos discursos sin optar por ninguno de ellos al no descalificar o rechazar al otro. De esa manera, la cosmovisión del narrador cobra una amplitud que demuestra que el mundo tal como se nos presenta siempre consiste en varios discursos, en varias verdades, que compiten, que quieren aniquilar las demás existentes, pero que sólo en su conjunto son capaces de expresar la complejidad de la condición humana: “Há uma ordem da vida onde cabe a terra e os céus e os tubos de vitaminas.”¹¹⁰

2.2.2 El Después: discursos cacofónicos luchando por el centro

Muy al comienzo de la novela, el narrador-protagonista se pregunta: “Que significava a reedificação de uma aldeia para um modo desmultiplicado de ser diferente?”¹¹¹ A lo largo de la narración, este 'modo' toma la palabra, ocupa la plaza central de la aldea, y da lugar a una batalla en la que distintos discursos se enfrentan, desdoblan, entremezclan y (se) diseminan. Se enfrentan, porque cada actor¹¹² persigue otro objetivo como nuevo centro del pueblo; se desdoblan, por-

¹⁰⁷ Ferreira 1979, 217.

¹⁰⁸ Ibid., 203.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., 205.

¹¹¹ Ibid., 20.

¹¹² Este término aquí se utiliza en su dimensión socio-política de *acteur*.

que los discursos consisten en presentaciones orales de la meta a la que se aspira; se entremezclan, porque los métodos de la exposición discursiva son semejantes; y se diseminan, porque ninguno de ellos puede fijar su significado de forma extradiscursiva, repercutiendo en la estructura arquitectónica. Así, al final, el narrador, al erguirse sobre la aldea, constata: “Não há centro nenhum, não o distingo [...] é como se uma civilização perdida, percorro-a.”¹¹³

El primer actor que entra en escena reclamando el centro es un representante del discurso político que legitima su reivindicación recurriendo al paradigma socialista y al tópico de la ‘lucha de clases’. Exige como nuevo edificio central la fábrica, el “templo do trabalho”¹¹⁴ como símbolo de la importancia de la clase obrera que reemplazará el antiguo ‘templo’ religioso. El discurso revela su propio funcionamiento siendo una “structure d’exclusive”¹¹⁵ cuando el orador proclama una nación para todos, a la vez que excluye una larga lista de personas; todos “inimigos do povo”¹¹⁶. La representación narrativa, a través de los ojos de Luís, adquiere un matiz satírico cuando este se limita a transmitir sus impresiones visuales omitiendo la pista sonora. El actor político entonces aparece como una figura grotesca, como un títere de su propio discurso.¹¹⁷

El segundo actor, el nuevo sacerdote, trae a la aldea la palabra de redención equipado con un violín. Su discurso elude cualquier proceso de significación, ya que consiste en notas de música a cuyo ritmo se va desplegando una danza comunitaria que junta “putas e padre e povo e verdade evangélica e verdade revolucionária.”¹¹⁸ El baile puede ser interpretado como una momentánea ocupación del centro debido a que los participantes en su movimiento forman una estructura circular, un *simulacro* carnalesco del posible centro, que acaba cuando cesa la música. Este discurso, por lo tanto, se define más bien por el hecho de haber dejado de representar lo que había sido anteriormente. En oposición a la exigencia pronunciada por el antiguo sacerdote y las tres beatas que legitiman su discurso basándose en la exégesis de la Biblia (“o lugar de seu templo [dios] é no centro da sua terra [...] são as ordens do Senhor quando disse ‘e me fareis um santuário e habitarei no meio deles’ (‘Êxodo’, 25, 8)”) ¹¹⁹, el nuevo discurso religioso rehúsa la centralización, acercándose al *habitus* discursivo

¹¹³ Ferreira 1979, 240.

¹¹⁴ Ibid., 86.

¹¹⁵ Foucault 1994, 168.

¹¹⁶ Ferreira 1979, 86.

¹¹⁷ Véase, por ejemplo, en la página 84.

¹¹⁸ Ferreira 1979, 154.

¹¹⁹ Ferreira 1979, 113 y s.

sivo político dominante: “A igreja ao centro, não. Cristo é pelos mansos e humildes [...]. A igreja deve ficar num lugar recolhido.”¹²⁰

Al (anti)discurso neoreligioso le sucede otro de un orador que defiende la escuela como nuevo objeto central descalificando la transcendencia de los discursos ya presentados: “Religião, mesmo a política, mesmo a agricultura! – primeiro, saber.”¹²¹ Y también ahí el narrador preside un baile, esta vez de niños que se juntan en un círculo y empiezan a girar en torno al centro de la educación. El último actor que entra en escena por la lucha del centro es el que representa también la última estación de la condición humana: el enterrador que lleva el discurso de la ‘lucha de clases’ *ad absurdum* ubicando la única gran verdad del hombre en el cementerio, porque “só há uma sociedade sem classes que é a sociedade do cemitério.”¹²²

La lucha por el centro, en la que no sólo participan las voces ‘actuales’, sino también las del pasado remoto (el antiguo profesor y el padre Moita), viene a presentar varias respuestas al planteamiento de la reedificación de la aldea: primero, como comenta el propio narrador, que ‘la razón es elástica y no revienta nunca’.¹²³ Todas las propuestas acerca del nuevo centro se razonan, pero no llegan a tener más legitimidad que las demás presentadas —hecho que refleja la constitución social pluridiscursiva carente de centro en sí misma—. Además, la perspectiva narrativa que transmite la cosmovisión descifra los discursos como mero medio en el “desejo activo de colaborar [...] com as forças históricas”¹²⁴ e introduce los oradores como predicadores, cada uno con su evangelio;¹²⁵ reflexiones y comentarios estos que deconstruyen el afán de reconstruir, y lo muestran anclado a un orden antiguo que dejó de regir. La imposibilidad de ocupar un centro inexistente (!) se cristaliza en la última escena de la confrontación discursiva donde el intercambio de opiniones entre dos oponentes se realiza solamente a través de sus puños: una ‘comunicación’ no verbal de la que nadie resulta ganador hasta que alguien anuncia el nacimiento de un niño: la génesis de un nuevo orden universal, de un nuevo significado transcendental que no se explicita y que, por ende, probablemente represente el mayor espacio en blanco de *Signo Sinal*.

¹²⁰ Ibid., 121.

¹²¹ Ibid., 163.

¹²² Ibid., 193.

¹²³ Cf. *ibid.*, 167.

¹²⁴ Ibid., 20.

¹²⁵ Cf. *ibid.*, 192.

2.2.3 La Muda y el Arquitecto

Los nombres de estos dos personajes fundamentales funcionan como aptrónimos invertidos, pues la Muda se caracteriza en particular por su balbuceo ininteligible, el Arquitecto por estar ausente durante la reconstrucción de la aldea y por ignorar las condiciones en torno a la obra; pero más allá de sus nombres, los dos aparecen como creaciones textuales opacas, difíciles de descifrar. En el caso del Arquitecto esta opacidad se debe sobre todo a que este no se encuentra enraizado en la *histoire* sino solamente en el *discours*. Los personajes narrados por Luís parecen desconocer su existencia: “nunca ninguém o tinha visto”¹²⁶ y en su primera aparición, el narrador se sienta a su lado “à espera de que ele fosse real.”¹²⁷ Sin embargo, el propio texto nos ofrece suficientes indicios para analizar la relación que este mantiene con el narrador y su resultante función textual. Casi al final de *Signo Sinal*, en el último encuentro entre los dos, es donde se halla la clave, por lo que será reproducido aquí el fragmento esencial:

Mas quando chego a casa, o Arquitecto já está sentado na sala, está sentado no meu lugar, digo-lhe delicadamente que o seu lugar não é ali, ali sou eu no sítio da intercepção de todas as correntes históricas, das correntes de ar quando abro a janela. [...] E imediatamente, já sei o que vais dizer, e ele disse. [...] – Feche a porta – disse-lhe eu ainda com medo das constipações. Mas não ouvi a porta abrir, e tudo foi uma sombra que se sumiu entre as sombras.¹²⁸

El hecho de que el Arquitecto ocupe el sitio que pertenece al narrador origina una concordancia entre los dos. Si bien es cierto que esta es anulada por Luís tras su enunciado diferenciador (“o seu lugar não é ali, ali sou eu”), la concordancia se reconfigura al instante porque el rasgo distintivo (“no sítio da intercepção”) describe tanto la percepción del narrador como la del Arquitecto. La coincidencia se va consolidando cuando el narrador prevé lo que el otro está a punto de decir y parece unívoca cuando el Arquitecto abandona la habitación sin haberse oído el abrir ni el cerrar de la puerta. Partiendo de esta lectura se abren dos posibles vías de interpretación: o el Arquitecto se puede subsumir bajo el mismo fenómeno de los muertos que el narrador va evocando mediante su discurso, entonces sería un 'fantasma', un personaje imaginado y ajeno al narrador, o —y esta hipótesis parece ser más acertada— el Arquitecto representa

¹²⁶ Ferreira 1979, 128.

¹²⁷ Ibid., 31.

¹²⁸ Ibid., 228 y s.

el *alter-ego* de Luís.¹²⁹ La mención de la sombra al final del fragmento podría leerse, por lo tanto, como un segundo 'Yo' que dialoga con el primero; una estructura muy parecida a la que ya empleaba Nietzsche en *El caminante y su sombra*.¹³⁰

Mientras la cosmovisión del narrador abarca una cosmovisión subjetivo-existencialista que se nutre de las mininarrativas del pasado, del neutro de la playa, de cuestiones personales (el mantenimiento de la fábrica que hereda del padre) y se confronta con los discursos circulantes de manera distanciada y cínica, el Arquitecto adopta una cosmovisión que incorpora estos discursos en un juego mental en el que rastrea cada posible centro desde su génesis en la historia y el pensamiento humano. Aplicado a la repercusión textual se puede deducir un cruce entre las funciones de las dos partes del 'yo': En contraste con el Arquitecto, que realmente se revela como un narrador (todavía de los *grands récits*) capaz de activar la función mnemotécnica de los objetos y discursos mediante los cuales el ser humano establece su organización social desde siglos (desde la transformación de la heterotopía 'cementerio' hasta la invención del váter), Luís simboliza el principio arquitectónico porque diseña, esboza y construye espacios y tiempos, lo que, por otra parte, lo vuelve a diferenciar del Arquitecto, quien representa un "mero expositor de ideas",¹³¹ un demiurgo de 'arquitectemas' cuya construcción sigue unas pautas antitéticas, puesto que primero defiende una idea para, después, rechazarla en su siguiente exposición proclamando lo contrario.¹³² Para captar la diferencia entre el narrador y el Arquitecto —o el arquitecto y el Narrador— en líneas más generales, se podrían clasificar como pertenecientes a un existencialismo humanista (Luís) y al método real-dialéctico de Bahnsen (Arquitecto), quien suponía que: "un mundo de vida sólo puede existir si es a la vez un reino de la antítesis, de la polaridad y de oposiciones infinitas."¹³³

Volvamos ahora a la figura de la Muda y su balbuceo ininteligible: el simbolismo que le es inherente a la figura va mucho más allá de una simple represen-

¹²⁹ Cf. Fátima Marinho 1995, 395.

¹³⁰ En el texto se da una disociación del 'yo textual' cuando el caminante oye hablar a su sombra. Los dos entablan una conversación como interlocutores equiparados.

¹³¹ Fátima Marinho 1995, 390.

¹³² Véase comparando p. ej. la página 32 con la página 40, donde el Arquitecto primero razona que antes de construir una casa uno debería reflexionar sobre la necesidad que hay de ella para, luego, contradecirse y adscribir sus pensamientos anteriores a "filósofos chilros, os pífios palradores, filósofos vadios de café" (40).

¹³³ Bahnsen 1882, XII.

tación de la ‘tonta’ o la ‘borracha’ del pueblo, marginalizada e insultada constantemente por los aldeanos (“cala-te filha de puta”).¹³⁴ Sin embargo, en este insulto se revela algo importante: no es que la Muda sea incapaz de emitir sonidos, son los demás los que la hacen callar. Con una excepción: cuando el primer orador (el nuevo cura) se presenta en la asamblea, la gente incita a la Muda a que se suba al escenario para hablar —una broma, una provocación que no obstante se hará realidad—. Lo primero que salta a la vista, analizando la ocurrencia de la figura en *Signo Sinal*, es que su aparición está casi siempre anclada en los discursos presentados por los distintos grupos, ideologías y creencias cuya corriente interrumpe o alarga tras haberse terminado la presentación. Ya que el ‘discurso’ de ella misma se compone de meros sonidos en un nivel fonético que no denotan ningún significado, es imposible examinar el personaje mediante sus propios enunciados. Este hecho repercute en la crítica literaria, donde se encuentran diversas interpretaciones acerca de su función textual. Tanto el enfoque que la considera una metáfora de la palabra política que se ha ido vaciando de significado¹³⁵ como la interpretación que la señala como imagen del mundo moderno en el que la historia también es muda¹³⁶ mediante un *close reading* parecen equivocados. Si bien es verdad que por la cercanía que existe entre su balbucear y los discursos presentados puede ser interpretada como una figura que subvierte y desenmascara estos, sólo lo es si se considera como una contraposición, una “antítese de todas as linguagens qualquer que seja a sua lógica”,¹³⁷ no una metáfora de ellos.

Aquí se propone una lectura de la Muda en el contexto religioso, considerándola un ‘profeta mudo’ siguiendo la semantización implementada por el narrador. Así, cuando es introducida en el texto, en una escena en la taberna del Coxo, Luís describe su actitud como sigue: “põe a mão no peito, faz um gesto largo de pregador. De pregador?”¹³⁸ Lo que al principio todavía aparece como una constatación que enseguida se pone en duda, en el transcurrir de la novela se consolida: “Olho à volta o largo do deserto, onde é que está [a Muda]? Porque ela é a mensageira dos deuses, como poderão ser ouvidos sem ela entre eles e os homens?”¹³⁹ La muda, por lo tanto, representa la mediadora, el *médium* entre lo profano y lo numinoso, entre el Antes y el Después; una figura trágica que, de-

¹³⁴ Ferreira 1979, 114.

¹³⁵ Cf. Cabral 2004, 101.

¹³⁶ Cf. Bruno 2011, 7.

¹³⁷ Padrão 1982, 148.

¹³⁸ Ferreira 1979, 73.

¹³⁹ Ferreira 1979, 193.

bido a su ininteligibilidad, indica la disfunción fática, la imposibilidad del canal de conectar lo humano con lo divino, de salvar el abismo de la *rupture* a la que dio lugar el terremoto y, con ello, la revolución.

2.3 Acerca de los ‘grandes términos’

Signo Sinal, con su variedad de elementos y niveles textuales, también puede ser leída como una novela de crisis, visible en una dimensión individual/social que por su parte se encuentra anclada en una crisis mayor que hierve bajo la superficie, empero es tematizada por el narrador-protagonista: la crisis de los ‘grandes términos’ en la que Dios —como creador del mundo, garantizador de un sentido preestablecido, A&Ω de la condición humana— y la Historia —como modo hermenéutico de entender el desarrollo de la humanidad que se inscribe en el tiempo y el espacio creando victorias y derrotas, héroes y monumentos, sistemas y conocimientos— empiezan a desmoronarse para, finalmente, desembocar en muerte/ausencia (Dios) y estancamiento/arbitrariedad (Historia). El texto literario incorpora el discurso religioso cumpliendo, en gran medida, con la famosa exclamación nietzscheana, y el discurso histórico mediante una personificación de la Historia. La posición interdiscursiva que se deduce de esta incorporación será analizada en los siguientes dos capítulos.

2.3.1 “Meu deus” — ¿ante el cielo tan azul y vacío?

A parte del discurso religioso, que repercute en la búsqueda del centro de la nueva aldea, y la hierofanía de la antigua encontramos otras referencias al ámbito numinoso. Entre estas destaca sobre todo —por su reiterada aparición— la expresión “Meu Deus”¹⁴⁰ enunciada por el narrador. Como en varias ocasiones se muestra distanciado ante la religión, este hecho textual a primera vista sorprende e irrita. Una simple (y probablemente no muy errónea) interpretación se halla en entender estas dos palabras como mera expresión fija sin necesidad de referente, una fórmula cotidiana, un “puro facto lingüístico”¹⁴¹ en la misma línea que un ‘¡Gracias a Dios!’ o un ‘Adiós’. Sin embargo, llama la atención el cambio en la convención de grafías —mientras que ‘deus’ en cuanto a la aldea y a los discursos religiosos está en letra minúscula, ahora se encuentra

¹⁴⁰ Por ejemplo en las páginas 104; 198, etc.

¹⁴¹ Júlio 1995, 311. Acerca de esto véase también una anécdota contada por Vergílio Ferreira en *Conta-Corrente* 3 (194 y s.).

en mayúscula. Fijándonos en un fragmento en el que se da esta expresión, podemos añadirle una función apelativa: “Meus [sic] Deus, falta-me tudo [...] – quando virá ao de cima, para a nossa visibilidade?”¹⁴² Pero al contrario de lo que proclaman las beatas en su tejido de citas bíblicas: “‘chama a mim e responder-te-ei’ (Jeremias 33,3)”¹⁴³ Dios no le responde al narrador, pero este tampoco parece esperar una voz que le responda ya que, tumbado en la playa, Luís describe su observación de la naturaleza de la siguiente manera: “É belo olhar o céu. Puro de azul, infinito, abro nele toda a minha infinitude [...] na paz solene do seu vazio.”¹⁴⁴ La expresión apelativa por lo tanto parece hacer hincapié en la ausencia de Dios que aquí experimenta una connotación positiva porque le otorga al narrador —y al ser humano en general— una posible expansión personal, para realizarse como entidad liberada de su creador que ahora sí se crea a sí misma.

La diferencia entre el dios en minúscula y en mayúscula se debe a una disociación en dos conceptos distintos, omnipresentes tanto en la ficción como en las obras ensayísticas y los diarios de Vergílio Ferreira. Mientras Dios, también presente en el término ‘sagrado’, se traduce como el ya antes citado “fome do absoluto”, la necesidad humana de algo que es más grande que el hombre en su condición terrenal, el dios (o los dioses) se reconducen al sistema religioso y sus correspondientes instituciones establecidas por el ser humano donde este se contesta a sí mismo con las respuestas que Dios no da,¹⁴⁵ o como decía el propio Ferreira: “o sagrado interroga, a religião adiantase para responder.”¹⁴⁶ Esta oposición binaria también rige en *Signo Sinal* y es nombrada por el narrador en una conversación con su hermano:

Deus foi a enterrar e faz imensa falta. Há tipos que o foram desenterrar outra vez à espera de que estivesse inteiro e só lá encontraram os ossos. Então os outros arranjam um outro deus de lata. É muito parecido, mas não é.¹⁴⁷

Este ‘deus de lata’ se encuentra encarnado, por ejemplo, en el cristo proclamado por el nuevo cura que se manifiesta de modo “revolucionário, sectário e socialista.”¹⁴⁸ Pero incluso el antiguo cura se ve confrontado con los huesos de Dios

¹⁴² Ferreira 1979, 104.

¹⁴³ Ibid., 112.

¹⁴⁴ Ibid., 125.

¹⁴⁵ Cf. Sousa 2008, 201-203.

¹⁴⁶ Ferreira 1993, 67.

¹⁴⁷ Ferreira 1979, 168.

¹⁴⁸ Júlio 1996, 164.

—símbolo evidente de que ha muerto la voz divina. Aquí, el texto abre una relación intertextual que, al retomar las palabras clave, recuerda la consabida proclamación de Zaratustra: “Será que ainda não estamos a ouvir o ruído que fazem os coveiros a enterrar Deus? [...] Deus está morto! Deus permanece morto!”¹⁴⁹ El derrumbe del edificio eclesiástico, del pequeño *axis mundi*, durante el terremoto, es una alegoría a la muerte de Dios. Tras morir, la *Gotteshaus* deja de ser sostenida por su habitante y se transforma en ruinas vacías. La pérdida del *fundamentum inconcussum veritatis* es origen y punto de partida de “todas as crises segundas”:¹⁵⁰ la falta del centro orientador, la superposición de discursos y el constante estancamiento de las obras aldeanas y de la Historia.

La inclusión de la fuente nietzscheana permite ahora un análisis más detallado de la figura de la Muda que —como propone en su excelente artículo Rodrigues partiendo de varios personajes de la obra literaria de Vergílio Ferreira¹⁵¹— se puede considerar una discípula de Zaratustra. Basándonos en una cita del propio escritor, donde entrelaza a Dios con la palabra, será posible interpretar el balbuceo de la Muda: “‘Ao princípio era o Verbo e o Verbo era em Deus.’ Assim o último valor humano, a palavra, remete ainda para a divindade morta como tudo o mais.”¹⁵² Si como se menciona en la Biblia, la palabra está anclada en Dios, cuando este muere, ella también sufre un trastorno elemental en el que pierde su significado transcendental, por lo que ya sólo puede referirse a sí misma.¹⁵³ Mientras que en *La gaya ciencia*, Zaratustra todavía es creador de oraciones inteligibles, la Muda representa uno de los “apóstolos do nada”¹⁵⁴ cuyo habla se caracteriza por una total anulación de la estructura lingüística, ya que es imposible distinguir tanto significantes como significados de su ‘sermón’ (“Uuaap. Ma... pe... tutu. U... u. Ap... Pô... pô...”).¹⁵⁵ Lo único que se puede traducir de esta cadena de letras/sonidos es la crisis a la que está sujeto cualquier intento de significación.

Volviendo ahora al narrador-protagonista cabe concluir que este incorpora un discurso narrativo claramente anti-religioso por cuanto entiende la religión como institución creada por el ser humano que, de manera artificial, pone remedio a las inquietudes que yacen en la base de cada individuo y forman parte funda-

¹⁴⁹ Nietzsche 1996, 140.

¹⁵⁰ Ferreira 1981, 120.

¹⁵¹ Cf. Rodrigues 2011.

¹⁵² Ferreira, 1986/1993, 508.

¹⁵³ Cf. Rodrigues 2011, 154.

¹⁵⁴ Ibid., 155.

¹⁵⁵ Ferreira 1979, 73.

mental de la condición humana. Por eso la deseada operación de: “Derrubar o deus do altar. E depois o altar. E depois, o sítio dele. E depois a memória dele. E tudo ficar certo como se não,”¹⁵⁶ también puede ser considerada como un llamamiento directo. Aquí el discurso religioso (dios en minúscula, porque es el dios del altar, de la iglesia) se presenta como una “desnaturalização”,¹⁵⁷ unas capas apiladas por el ser humano que se deben retirar sucesivamente para descubrir y desnudar al hombre en su verdadera condición.

2.3.2 Hacer historia(s)

*Ser o que somos nós
sem que isso consigamos saber.
(Sousa – Vergílio Ferreira)*

En el *fictio personae* de la Historia encontramos un paralelismo estructural con Dios, el otro gran concepto ya presentado. Partiendo de los dos términos, en *Signo Sinal* se desdobra una imagen del hombre abandonado (por Dios) y ‘rechazado’ (por la Historia), lo que le lleva a una situación de crisis.¹⁵⁸ La personificación de la historia, metáfora ontológica aplicada en el acto narrativo, transfiere el poder, la inscripción en la historiografía, al campo sexual; poseerlo (poder) equivale a poseerla (mujer). El problema que tienen que afrontar los distintos grupos de intereses, las diferentes corrientes políticas o, mejor dicho, los pretendientes que rondan a la Historia en su “desejo activo de colaborar com as forças históricas”¹⁵⁹ se basa en que esta aparece como una mujer caprichosa e indecisa cuya intención es imprevisible:

realmente não sabe ainda com quem dormir. Se dorme com este ou aquele é por passatempo, não a sério, como as esposas que se usavam noutro tempo [...] [e] o pior é que já andamos neste empate há não sei quantos anos e a coisa está para durar.¹⁶⁰

Este empate, al que se refiere el narrador, se refleja en la paralización de las obras. El objetivo de reconstruir la aldea se halla en una “presentificação da

¹⁵⁶ Ferreira 1979, 202.

¹⁵⁷ Sousa 2008, 379.

¹⁵⁸ Cf. Cabral 2004, 103.

¹⁵⁹ Ferreira 1979, 191.

¹⁶⁰ Ferreira 1979, 192.

História actualizada na aspiração humana”,¹⁶¹ en erguir una nueva silueta mediante la cual se quiere expresar el rumbo que va a tomar el ser humano a partir de la revolución/el terremoto. Para iniciar este proceso es imprescindible, empero, poder trazar primero “um perfil de um tempo histórico”;¹⁶² intento este condenado al fracaso por la así percibida 'suspensión' de la historia.

Al margen de la personificación, el texto simboliza el estado histórico a través de una metáfora técnica: “A História encravou o jogo e todas as roldanas do seu maquinismo começam a enferrujar.”¹⁶³ Recordando el capítulo 2.1.1 y la ilustración del acto narrativo mediante el juego y las tres esferas, podemos constatar una semejanza entre la presentación de la narración y la presentación de la historia que coinciden en un mecanismo abocado al fracaso: el protagonista que no consigue juntar las bolitas del juego en el último círculo y la historia cuyas poleas se están oxidando. Si entendemos el proceso narrativo como transcripción de los procesos sociales que acontecen, como un hacer historia (escribir) del hacer historia (el antes citado “deseo de colaborar con las fuerzas históricas”), damos con una interdependencia de los dos términos: la historiografía, como bien indica la palabra, precisa de la escritura, de narraciones, para poder manifestarse, del mismo modo que la narración depende de una sucesión de acontecimientos como *sujet* de su discurso. La antes constatada ausencia de un significado transcendental también puede ser interpretada, según Lyotard, como un proceso en el que los metarrelatos que antes legitimaban la condición humana en su ciencia, su actuar, y que garantizaban un consenso básico, perdieron credibilidad¹⁶⁴ —proceso ese, que da lugar al “modo desmultiplicado de ser diferente”¹⁶⁵ del que se constituye la condición social de la nueva aldea—. Por lo tanto, cualquier aspirada “presentificação da História”¹⁶⁶ viene a ser “uma leitura da História que já não é legitimada por nenhuma grande narrativa.”¹⁶⁷ El hecho de que, sin embargo, haya 'narración' se debe a que esta crisis, justamente, se transforma en el nuevo sujeto de narración; el contar de acontecimientos es reemplazado por una constante interrogación: “qual é o meu lugar na História? [...] Onde se decide a História e o que está acontecendo na História?”¹⁶⁸ Mientras el na-

¹⁶¹ Ibid., 21.

¹⁶² Cabral 2004, 101.

¹⁶³ Ferreira 1979, 192.

¹⁶⁴ Cf. Lyotard 1979, 49-63.

¹⁶⁵ Ferreira 1979, 20.

¹⁶⁶ Ibid., 21.

¹⁶⁷ Cabral 2004, 99.

¹⁶⁸ Ferreira 1979, 67.

rrador se empeña en buscar una posibilidad de “ser homem com a História”,¹⁶⁹ su *alter ego*, el Arquitecto reflexiona acerca de la relatividad y del proceso de exclusión que le es inherente a la tradición de la historiografía:

Porque todos [os] grandes ainda visíveis em toda a história do homem foram célebres apenas no que é secundário para serem homens, a glória nas artes, nas ciências, nas letras, na habilidade de matar gente, que é a de pôr deitado quem estava de pé, ou de pôr de pé quem estava deitado.¹⁷⁰

La problemática acerca de la historia se puede tratar desde otra perspectiva incorporando una fórmula de *Signo Sinal* enunciada por Luís: “a impossível persecução do futuro para haver presente com razão.”¹⁷¹ Esta circunlocución puede ser interpretada como una historiografía inversa porque la premisa que lleva inherente es el acontecer *a priori*: el deseo humano de saber qué forma va a tomar el porvenir para existir en el ahora de manera legitimada, en un vivir enderezado hacia adelante con objetivos futuros preestablecidos; un escrutar imposible porque el porvenir está, como indica la palabra, por venir. La historia momentánea o futura, vista desde el presente, se caracteriza por su “indeterminação”¹⁷² y su “abertura imprevisível”¹⁷³ que por los agentes de la *histoire* y el propio narrador es percibida como un 'estancamiento'.

2.4 Una lectura terminológico-simbólica como clave

El título (junto con el epígrafe, si existente) es el peritexto más significativo de un texto literario, ya que representa el umbral ante el que el lector se sitúa antes de introducirse en el mundo de la narración. Este peritexto puede consistir en una breve sinopsis, en un ‘hacer hincapié’ en el tema/personaje central, en comentar la obra presente o en transvestirse de una autonomía poética. El peritexto del libro aquí analizado es característico de la obra literaria de Vergílio Ferreira por su estructura binómica (véase por ejemplo: *Nítido Nulo*, *Alegria Breve*, *Estrela Polar*). A primera vista, el título “Signo Sinal” casi se percibe como un pleonasma, una duplicación de significado, ya que los dos términos que lo componen destacan por su cercanía semántica y parece un tanto enigmático porque no permite ninguna suposición temática concreta; hecho que nos re-

¹⁶⁹ Ibid., 180.

¹⁷⁰ Ferreira 1979, 139.

¹⁷¹ Ibid., 173.

¹⁷² Cabral 2004, 106.

¹⁷³ Ibid.

conduce a la introducción del segundo capítulo, donde la obra literaria se denominó una ‘novela de ideas’. El peritexto aparece como un manual de instrucciones de lectura, porque “sugere a aura que se evola dos acontecimentos ou da sua ressonância [...] dando conta muito mais da atmosfera da ficção do que da temática do romance”,¹⁷⁴ transformando de esta manera la *histoire* de la novela en una señal que apunta a un signo que sobrepasa los márgenes de la mera representación textual remitiendo al gran espacio metafísico.

Partiendo del binomio del título (y pasando página) damos con un epígrafe, —una cita de Heráclito— en el que se halla otro binomio: “A harmonia invisível é mais forte do que a visível.”¹⁷⁵ Para entrelazar estos dos peritextos conviene recurrir al texto continuo que nos ofrece una clave interpretativa. Ahí, el narrador-protagonista en un flujo de conciencia enuncia: “a ordem dos homens ser o sinal visível de um signo invisível a ordem invisível [...]”.¹⁷⁶ Por ende se puede constatar una correlación entre ‘invisível’ y ‘signo’ y entre ‘visível’ y ‘sinal’ que posibilita distintas lecturas. En un plano temporal, el signo invisible remitiría al orden vigente en la antigua aldea mientras la nueva vendría a representar la señal visible siendo la visualización del signo. En analogía con el capítulo 2.2 y el término de la *rupture* podemos afirmar que “se antes as estruturas condicionantes eram ignoradas mas operantes, agora essas estruturas são conhecidas e inoperantes.”¹⁷⁷ Otra posible interpretación se encuentra en el personaje de Luís que, mediante la presentación de su cosmovisión, se transforma en una señal del signo, en la concretización ejemplificada de la condición humana.¹⁷⁸ Hasta los ‘grandes términos’ pueden ser leídos bajo este binomio si la paralización de la Historia se considera señal, expresión visible que remite a la desaparición del signo, ‘Dios’.¹⁷⁹

Los dos términos, esqueleto y fórmula de la novela, en un sentido más amplio se manifiestan como una crisis del signo (lingüístico) en su dualidad de ‘significado’ y ‘significante’: mientras la ‘sinal’ (visible) equivale al significante (*Ausdrucksseite*), el ‘signo’ se iguala con el significado (*Inhaltsseite*), invisible, ya que sólo es perceptible a través del significante. En *Signo Sinal* el proceso de significación, la relación entre las dos partes del signo, está dañada como lo constata el narrador al expresar su cosmovisión del mundo que lo rodea: “agora

¹⁷⁴ Seixo 1995, 481.

¹⁷⁵ Ferreira 1979, 7.

¹⁷⁶ Ibid., 216.

¹⁷⁷ Padrão 1982, 149.

¹⁷⁸ Cf. Júlio 1982, 169.

¹⁷⁹ Cf. Rodrigues 2011, 156.

a vida não tem lei, o signo que a oriente.”¹⁸⁰ Esta falta de un signo (sentido) encuentra una resonancia polifacética no sólo en la *histoire* (la paralización de las obras, los palimpsestos políticos, el balbuceo ininteligible de la Muda) sino también en el constante cuestionar e interrogar por parte del narrador en la búsqueda de un sentido más allá de las señales visibles y, en último término, en otro término de gran valor simbólico: “neste labirinto da nossa confusão”¹⁸¹ desde el que comienza a emerger y en el que finalmente vuelve a enmudecer el acto narrativo.

3. Una cosmovisión entre humanismo y (post)estructuralismo

Signo Sinal es una novela cuya cosmovisión muestra un mundo ubicado en la crisis, un mundo de “imagem de fim, de desolação e ruína”¹⁸² al que el narrador se enfrenta mediante un posicionamiento distanciado, una postura ironizante, una huida, siempre momentánea, pero también mediante reflexiones en las cuales se implica a sí mismo en lo que percibe a su alrededor. Contrastando con la predominante sensación de estancamiento, se hace notable un “apelo intenso para a execução de um destino”,¹⁸³ pero “em nome de quê? em nome de quem?”¹⁸⁴ A primera vista, el texto literario no parece dar respuesta o rumbo a este anhelado reinicio del 'serse humano' en un nuevo mundo. Sin embargo, una noche, el narrador distingue una silueta en la oscuridad del centro de la aldea, un “vulto breve”¹⁸⁵ que murmura sin cesar y cuyo discurso, por su rapidez y agramaticalidad, es difícil de comprender. Este, haciendo referencia a la aldea y los discursos que dentro de ella circulan, objeta que:

o reino do homem é toda a terra e os céus e se vos disserem que eles acharam a verdade e tomai-a lá, não queirais aceitar que a verdade está só em cada um de vós na iluminação de vós pela reflexão atenta ao que de fora e por contrabando com a ideia bandalha da vossa exploração que não é o que eles dizem [...].¹⁸⁶

¹⁸⁰ Ferreira 1979, 104.

¹⁸¹ Ibid., 240.

¹⁸² Ibid., 61.

¹⁸³ Ibid., 202.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., 225.

¹⁸⁶ Ferreira 1979, 228.

Es un discurso humanista que defiende y afirma al ser humano en su entidad auténtica, liberada de cualquier significado transcendental, siendo el propio, en su condición, el único centro posible y legítimo. La muerte de Dios, la crisis momentánea, es entendida como una señal positiva que da comienzo a una época en la que “a vida será inteira a um novo primeiro homem.”¹⁸⁷ No obstante, esta postulación, esta esperanza, es puesta en tela de juicio por el Arquitecto cuando replantea la cuestión: “a história do homem de hoje não é a da anulação da sua identidade?”¹⁸⁸ Recordando la introducción donde fue citado el factor temporal, una “historia de sucesiones”, para *Signo Sinal* se puede constatar —en un nivel extratextual— que es producto de dos epistemes coexistentes y concurrenciales: la humanista y la (post)estructuralista. Mientras que la primera deduce de la muerte de Dios (y todo lo que implica su constatación) el nacimiento de un nuevo hombre, la segunda transfiere la muerte (simbólica) al propio ser humano. Esta muerte del ser humano se hace notable, por ejemplo, en Lévi-Strauss, que fue el primero en ver en el sujeto tan sólo un portador de estructuras inconscientes que yacen en su base;¹⁸⁹ o Foucault, quien opina que el hombre es “un simple pli dans notre savoir” que desaparecerá “dès que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle.”¹⁹⁰

En *Signo Sinal* estas dos epistemes están presentes en el narrador cuya cosmovisión nos muestra un mundo de(con)struido en constante movimiento suplementario que entra en comunicación con la percepción subjetiva que oscila entre la descripción cínica del *status quo* y el brote de un nuevo humanismo proyectado hacia el futuro. Ignoremos el postulado de *La mort de l'auteur* por unos instantes y dejémosle a Vergílio Ferreira las últimas palabras de este trabajo: “todo o conflito moderno neste paradoxo: a necessidade de uma transcendência e a certeza paralela de que nada nos transcende.”¹⁹¹

¹⁸⁷ Ibid., 99 y s.

¹⁸⁸ Ibid., 59.

¹⁸⁹ Cf. Gamm 2009, 55.

¹⁹⁰ Foucault 1966, 15.

¹⁹¹ Ferreira 1992, 259.

Bibliografía

- Bahnsen, Julius (1882): *Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt – Princip und Einzelbewährung der Realdialektik*. Vol. 1. Leipzig 1882.
- Barthes, Roland (2002): *Le Neutre – Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris.
- Borgards, Roland (2008): “Hund”, en: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Ed. por Günter Butzer y Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar, 165 y s.
- Bruno, Elaine Zeranze (2011): “Os bairros de lata. O mito do progresso e a decadência da memória em ‘Signo Sinal’, de Vergílio Ferreira”, en: *Revista Litteris* 7.
[En línea: http://www.revistaliteris.com.br/r17_48.html].
- Cabral, Eunice (2004): “A História como o Intratável em ‘Signo Sinal’ de Vergílio Ferreira”, en: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Vol. 1. Porto, 97–105.
- Coelho, Eduardo Prado (1984): *A mecânica dos fluidos – literatura, cinema, teoria*. Lisboa.
- Derrida, Jacques (1967): *L’écriture et la différence*. Paris.
- Fátima Marinho, Maria de (1995): “O eu na encruzilhada do tempo (a propósito de ‘Signo Sinal’)”, en: *Vergílio Ferreira – cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar... 28, 29 e 30 de Janeiro de 1993*. Ed. por Fernanda Irene Fonseca. Porto, 393–401.
- Ferreira, Vergílio, *Signo Sinal*. Lisboa 1979.
- (1981): *Vergílio Ferreira – um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão. Biblioteca de autores portugueses. Lisboa.
- (1980/ 1993): *Conta-Corrente 1*. Lisboa.
- (1983): *Conta-Corrente 3*. Lisboa.
- (1986/1993): *Conta-Corrente 4*. Lisboa.
- (1992): *Espaço do Invisível II*. Lisboa.

- Flory, Suely Fadul Villibor (1997): “Relendo Vergílio Ferreira: o tempo e o leitor”, en: *O mestre. Homenagem das literaturas de língua portuguesa ao professor Antônio Soares Amora*. Ed. por Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, 517–526.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris.
- (1994): *Dits et Ecrits (1954-1988)*. Vol. I. Bibliothèque des Sciences humaines. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris.
- Gamm, Gerhard (2009): *Philosophie im Zeitalter der Extreme. Eine Geschichte philo-sophischen Denkens im 20. Jahrhundert*. Darmstadt.
- Geisenhanslüke, Armin (2014): “Literaturwissenschaft”, en: *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Ed. por Clemens Kammler, Rolf Parr y Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart/Weimar, 331–341.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*, Vol 2. Ed. de Friedrich Bassenge. Frankfurt a. M. (s. a.)
- Heidegger, Martin (1996): *Einleitung in die Philosophie (WS 1928/1929)*. Ed. de Otto Saame e Ina Saame-Speidel. Frankfurt a. M..
- Jaspers, Karl (1985): *Psychologie der Weltanschauungen*. Serie Piper; 393. München.
- Júlio, Maria Joaquina Nobre (1982): “Signo Sinal”, en: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Ed. por Helder Godinho. Temas portugueses. Lisboa, 153–171.
- (1995): “‘Meu Deus’: Linguagem performativa ou um simples flatus vocis?”, en: *Vergílio Ferreira – cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar... 28, 29 e 30 de Janeiro de 1993*. Ed. de Fernanda Irene Fonseca. Porto, 311–325.
- (1996): *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*. Ensaio interdisciplinar. Autores portugueses; 7. Lisboa.
- Link, Jürgen und Ursula Link-Heer (1990): “Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse”, en: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77, 88–99.

- Lukács, Georg (1994): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. München.
- Lyotard, Jean-Francois (1979): *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris.
- Matzat, Wolfgang (2014): *Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar.
- Mendonça, Aniceta de (1978): *O romance de Vergílio Ferreira: existencialismo e ficção*. Assis/São Paulo.
- Müller, Arnulf (2010): *Weltanschauung – eine Herausforderung für Martin Heideggers Philosophiebegriff*. Münchener philosophische Studien, Neue Folge. Vol. 28. Stuttgart.
- Nietzsche, Friedrich (1996): *A Gaia Ciência*. Lisboa.
- Paiva, José Rodrigues de (1984): *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*. Recife.
- Parr, Rolf (2014): “Diskurs”, en: *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Ed. por Clemens Kammler, Rolf Parr y Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart/Weimar, 233–237.
- Padrão, Maria da Glória (1982): “Signo Sinal”, en: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Ed. por Helder Godinho. Temas portugueses. Lisboa, 147–151.
- Pethes, Nicolas (2008): “Erdbeben”, en: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Ed. por Günter Butzer y Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar, 84 y s.
- Rodrigues, Isabel Cristina (2005): “Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira”, en: *Forma breve* 3, 215–220
[en línea: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/212/183>]
- (2011) “Os deuses não são divinos: Vergílio Ferreira e o discipulato de Zaratustra”, en: *Teografia* 1: Sentimento religioso e cosmovisão literária, 145–157.
- Rose, Herbert Jennings (1974): *Griechische Mythologie – ein Handbuch*. Trad. por Dr. Anna Elisabeth Berve-Glauning. München.

Seixo, Maria Alzira (1995): “Poética do Título em Vergílio Ferreira”, en: *Vergílio Ferreira – cinquenta anos de vida literária. Actas do colóquio interdisciplinar... 28, 29 e 30 de Janeiro de 1993*. Ed. por Fernanda Irene Fonseca. Porto, 479–483.

Sousa, José Antunes de (2008): *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*. Colecção Teoria das Artes e Literatura; 25. Lisboa.

MESA REDONDA

Neue Folge/Nueva Serie:

Eine Gesamtübersicht aller bisher veröffentlichten Hefte, die auch in digitalem Format online abrufbar sind, finden Sie auf dem Publikationsserver der Universität Augsburg (OPUS Augsburg)

<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/solrsearch/index/search/searchtype/series/id/19>

Zuletzt erschienene Titel:

29. ZIRKL, Frank (Hrsg.):
Brasilien: Land der Gegensätze. Entwicklungsszenarien und Probleme in der „Ära Lula“. Eichstätt, Dezember 2014.
30. WIEHE, Maria:
Die Funktionen des Essens in Manuel Vázquez Montalbáns *Los mares del sur*. Augsburg, Januar 2015.
31. MAHR, Eva-Maria: Cosmovisión narrativa. Representación literaria de la percepción subjetiva y de los discursos sociales en *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira. Augsburg, August 2015.

MESA REDONDA

erschien in den Jahren 1985 bis 1994 als „Arbeitshefte des Instituts für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien der Universität Augsburg (ISLA)“. Seit 1995 fungierten das Zentralinstitut für Regionenforschung (Sektion Iberoamerika) an der Universität Erlangen-Nürnberg und das Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Mitherausgeber der Reihe MESA REDONDA Neue Folge. 2013 wurde der Arbeitskreis Lateinamerika am Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg in das Herausgeber-Gremium aufgenommen.



Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)
Universität Augsburg
Universitätsstraße 10
D-86159 Augsburg



Zentralinstitut für Regionenforschung
Sektion Iberoamerika
Universität Erlangen-Nürnberg
Bismarckstr. 1
D-91054 Erlangen



Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien
Katholische Universität Eichstätt
Ostenstraße 26-28
D-85071 Eichstätt



Arbeitskreis Lateinamerika am
Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg
Wittelsbacherplatz 1
D-97074 Würzburg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
ISSN 0946-5030

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung der Herausgeber.